Sobre el carácter ontológico de la obra de arte

Mauricio A. Enríquez Zamora

INTRODUCCIÓN

En la obra titulada *El origen de la obra de arte*, Martin Heidegger expone sus ideas estéticas principales, a través de un análisis ontológico de la obra de arte. Pero, de hecho, no sólo eso, sino que aborda también el problema acerca de la esencia de la verdad así como el de la cosa, es decir, cuestiones eminentemente ontológicas.

En este trabajo me propongo, además de exponer en términos muy generales el contenido del mencionado texto, poner de relieve lo que a la luz de las conclusiones vertidas en dicho texto se manifiesta como la naturaleza de eso que llamamos una obra de arte: *¿Qué es una obra de arte?*

Divido en tres secciones esta exposición. En la primera expongo y comento acerca de las concepciones filosóficas tradicionales de la *cosa*, las cuales se analizan con el fin de poder dar una definición de la obra de arte, entendida también como una cosa.

En la segunda sección abordo la cuestión de la *verdad* en la obra de arte. Y en la tercera, expongo el análisis que hace Heidegger de la actividad de la *creación* artística.

LA COSA Y EL ÚTIL

El propósito de la obra que voy a tratar aparece explícito desde las primeras líneas: ¿cuál es el origen de la obra de arte? Es decir, ¿cuál es la fuente de la esencia de la obra de arte? Pero, pronto se ve que esta cuestión se entrelaza íntimamente con otra: ¿qué es el arte? El caso es que Heidegger decide iniciar su indagación tratando de definir lo que es la obra de arte, y lo hace considerando, de inicio, que la obra de arte no parece distinguirse mucho de otras cosas: una pintura yace colgada en la pared igual que una mercancía en un aparador, por ejemplo. ¿Qué diferencia existe entre la obra de arte y el resto de las cosas? ¿Qué hace a la obra ser obra? ¿Qué es lo *cósico* de la obra?

Para contestar a estos interrogantes, Heidegger se propone dar una definición de qué es una cosa, recurriendo a las definiciones que la filosofía tradicional ha vertido a lo largo de su historia. La primera de estas es la que dice que toda cosa es un núcleo llamado *sustancia* más sus *accidentes*. La primera es esencial, mientras que los segundos son superficiales. Pero, ¿qué es esta sustancia? La cuestión inicial, acerca de

la cosa, parece persistir bajo otra forma; ahora, a la cosa, la llamamos sustancia, pero queda igualmente indefinida. El hecho de distinguir los accidentes de una cosa y luego eliminarlos no nos dice nada positivo acerca de la sustancia. Pero, además, Heidegger desconfía de esta definición de la cosa, pues observa la analogía que posee su estructura con la de la proposición, la cual se compone de un sujeto y un predicado. ¿No será que atribuimos, inconscientemente, esta misma estructura a las cosas, determinados por nuestro lenguaje? Entonces, no conocemos a las cosas tal y como son.

Otra definición tradicional de la cosa es la que dice que las cosas son la unidad de la multiplicidad de sensaciones dadas en los sentidos. Heidegger objeta esta definición diciendo que: *Nunca percibimos, como pretende* [la definición], *en el manifestarse de las cosas, primero y propiamente un embate de sensaciones*[1]. Es decir, en nuestras percepciones captamos siempre, junto con las sensaciones (sonidos, colores, etc.) y su unidad, a las cosas mismas, a su idea y las relaciones que guardan implícitamente con otras aunque no estén presentes. De aquí que esta definición de cosa no resulte apropiada.

Y la tercera definición que se analiza es la que dice que la cosa es la unidad entre materia y forma. Esta definición parece aplicarse con el mismo éxito tanto a las *meras cosas* como a los *útiles*. Por otro lado, materia y forma, son un par de conceptos alrededor de los cuales casi siempre ha girado la estética, o sea, la consideración teórica de las obras de arte. ¿Será adecuada esta definición de la cosa? Aunque parece aplicarse exitosamente tanto a las meras cosas, como a los útiles y a las obras, Heidegger descubre que esta definición se origina a partir de la confección de útiles y luego se extiende al resto de las cosas. En realidad: *Materia y forma no son en ningún caso determinaciones originales de la cosidad de la mera cosa*[2].

Hasta aquí, pues, ninguna de las concepciones filosóficas tradicionales de la cosa resulta libre de toda incertidumbre, y por ello, no son apropiadas para proseguir de ellas una investigación sobre la esencia de la obra de arte. Heidegger expresa este *fracaso* de la siguiente manera:

> *La cosa poco aparente se sustrae al pensamiento del modo más obstinado. ¿O deberá precisamente pertenecer a la esencia de*

[1] *El origen de la obra de arte*, p. 39.
[2] Ibíd., p. 42.

la cosa, esta reticencia, este ser que tiende a no ser nada y que descansa en sí? ¿No debe entonces hacerse familiar para el pensamiento que trata de pensar la cosa, lo que hay de extraño y cerrado en su esencia? Entonces, si es así, no debemos forzar el camino hacia lo que tiene de cósico la cosa[3].

Desde aquí ya se anuncia ese rasgo del ente, de la cosa, como algo que se autooculta, y que más adelante Heidegger llamará *tierra*. La cosidad de la cosa tiende a no ser nada, se retrae en sí, se cierra.

La sugerencia expuesta al final de la cita anterior, de no forzar el camino hacia lo cósico de la cosa, se traduce enseguida en un intento por explicitar, ya no lo cósico de la cosa, sino la esencia del útil. Esto, con la esperanza de que se aclare lo cósico de la cosa y lo que tiene de obra la obra.

¿Cuál es la esencia del útil? Una primera respuesta, más a la mano, es la que dice que el ser del útil consiste en la utilidad o en la utilización. El útil existe para ser utilizado, para servir. Al utilizarlos, es indiferente que pensemos en ellos, o los contemplemos, o los sintamos. No dejan de ser lo que son. De hecho, es algo característico que en su uso los útiles se "agoten", que se "desgasten", en el sentido de que nos olvidemos de ellos mientras los usamos.

Heidegger también, intencionalmente, se da a la tarea de definir la esencia de un útil a partir de su representación en un cuadro. Se trata de un cuadro de Van Gogh donde se representan unos zapatos de labriega. ¿Qué nos dice el cuadro acerca de este útil?

En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco viento. […] *Propiedad de la tierra es este útil y*

[3] Ibíd., p. 44.

> *lo resguarda el mundo de la labriega. De esta resguardada propiedad emerge el útil mismo en su reposar en sí.*[4]

Pero todo esto, revelado en el cuadro, es sabido por la labriega; intuitivamente, podría decirse. Entonces, el útil no sólo se caracteriza por ser usado y agotarse en su uso, sino que también está conectado referencialmente a otros eventos significativos. A este estado en que se halla el útil y dentro del cual tiene sentido su uso, Heidegger llama *ser de confianza*. Este ser de confianza no consiste únicamente en la seguridad que produce el uso habitual del útil. El ser de confianza es lo que revela al útil como una ventana de acceso al mundo en su totalidad.

El ser de confianza, pues, es la esencia del útil. Y esta esencia ha sido revelada, no por el útil mismo en su uso, sino por un cuadro, por una obra de arte. De aquí que, inadvertidamente, se ha accedido a una caracterización propia de la obra también. Pero, no es que la esencia del útil nos haya servido para ver la esencia de la obra.

LA ALETHEIA

El cuadro de Van Gogh ha hecho patente lo que el útil, el par de zapatos, en realidad *es*. Lo ha des-ocultado. Esto es lo que los griegos llamaban *aletheia*, que podemos traducir como *verdad*. Así que, la obra de arte se caracteriza por mostrar la verdad de los entes. Hay en ella un acontecer de la verdad. Heidegger dice que en la obra de arte se da un asentamiento estable de los entes.

Pero, además de eso, la obra establece un mundo a través del ser de confianza develado de los entes. Este ser de confianza, no obstante ser la esencia de los útiles, nunca se muestra como tal en el útil mismo. En él sólo se ve su utilidad y su agotarse como útil que se usa. El ser de confianza sólo se muestra en la obra de arte; en el mundo que esta establece. Y este mundo consiste en la apertura, en la luz, en un conjunto de señales significativas; por ejemplo, en el cuadro de Van Gogh: los zapatos, sus cordones, el suelo sobre el que reposan, etc. El mundo, en la obra de arte, se constituye por aquello conocido, habitual; imágenes que sirven sólo como vehículos de una realidad más profunda, que es la verdad que la obra pone en operación.

Pero, también, en este abrir un mundo se da un *hacer la tierra*:

[4] Ibíd., pp. 46-47.

> *Llamamos la tierra aquello a lo que la obra se retrae y a lo que hace sobresalir en este retraerse. Ella es lo que encubre haciendo sobresalir. La tierra es el empuje infatigable que no tiende a nada.*[5]

La tierra se refiere a la esencia de la materia prima que se emplea en la creación de la obra. Como lo císico de la obra, carece de sentido. El sentido lo da el mundo; la tierra se sustrae a mostrarse en su esencia. Más bien, su esencia es esto mismo: el ocultarse a sí misma. Es sobresaliente en la obra porque es la materia prima, el soporte del mundo que se abre en la obra.

Mundo y tierra son dos rasgos esenciales en el ser-obra de la obra. Dos rasgos inseparables, siempre en tensión uno sobre el otro. El mundo necesita de la tierra porque es su soporte, y la tierra ocupa del mundo porque necesita mostrarse (y la función del mundo es abrir) como lo que se retrae, como el enigma de la cosa en sí. Ambos se necesitan y se afectan. Combaten una lucha en que se gesta la obra.

En la obra se asienta el acontecer de la verdad. De una verdad viva. Nunca es un saber acabado, precisamente por el rasgo de la tierra, que oculta y reserva verdades inciertas que son renovadamente descubiertas por sucesivas generaciones.

LA OBRA DE ARTE COMO CREACIÓN

En las consideraciones expuestas al final de la sección anterior se está pretendiendo ya la caracterización de la obra de arte como cosa, no a partir del ser del útil o de las meras cosas, sino de la obra misma. Pero, dado que la obra consiste en algo creado por el artista, Heidegger adopta el propósito de analizar el proceso de creación artística.

La diferencia esencial entre la producción de un útil (artesanía) y la producción de una obra artística radica en que en la primera no interviene propiamente el saber de la *tecné*. Sólo una actividad conciente que produzca un ente en que se ponga en operación la verdad puede ser tecné, y puede crear una obra de arte.

Ahora bien, ¿qué implica la aplicación de este saber experimentado, que es la tecné? Es decir, ¿en qué consiste el ser-creado de la obra? Heidegger nos dice:

[5] Ibíd., p. 60.

> *La verdad sólo se instala como lucha en el ente que se produce, de modo que abre la lucha en ese ente, es decir, desgarrándolo.* […] *La verdad se establece en el ente y este mismo ocupa lo abierto de la verdad. Pero este llenar sólo puede acontecer cuando el producto, la desgarradura, confía a lo autoocultante que salta en lo abierto. La desgarradura debe retraerse en la pesantez de la piedra, en la muda dureza de la madera, en el oscuro ardor de los colores.* […] *La lucha llevada a la desgarradura y de este modo restablecida en la tierra y así fijada es la forma. El ser-creado de la obra quiere decir ser fijada la verdad en la forma.*[6]

Aquí se trata del proceso de creación de la obra. Se hace mención, nuevamente, de la lucha que se establece entre mundo y tierra. Pero esta lucha de que se habla ahora no es precisamente la que se muestra en la obra ya terminada, la que des-oculta el ser de los entes en un asentar establemente su apariencia. La lucha entre mundo y tierra también se da *antes* del término de la obra como obra. El ente que sirve para poner en operación la verdad, para abrir un mundo y hacer la tierra, se conforma en el tiempo por el trabajo del artista. Y es esta conformación la que lleva en sí, también, la lucha antedicha.

Heidegger emplea los términos “desgarrar” y “desgarradura”. En el proceso de creación de la obra, el ente que se maneja es desgarrado, puesto que en él se busca establecer el acontecer de la verdad como una lucha entre mundo y tierra. El mundo del artista y su técnica, ligada íntimamente a la materia prima que utiliza, se contraponen. Y este desgarrar el ente produce su desgarradura, la cual será propiamente la obra cuando brille en ella el acontecer de la verdad. Entonces la tierra, lo cósico del ente (que es ya la obra), acogerá en sí el mundo que el artista *se vio* dispuesto a abrir. Y este reposar de la lucha, en la desgarradura, es la forma. De ahí, pues, esa sentencia final con la que se define el ser-creado de la obra: “El ser creado de la obra quiere decir ser fijada la verdad en la obra”.

Esta consideración del proceso de la creación artística contrasta vivamente con aquellas otras que sugieren que la obra de arte es producto del *genio*. En estas otras

[6] Ibíd., pp. 75-76.

concepciones se considera que la verdad manifiesta en la obra depende sólo del sujeto y, donde la tierra, la materia prima, la naturaleza, no juega ningún papel esencial. Pero, por lo dicho anteriormente, hay que entender que el artista (sea genio o no) no se impone absolutamente, sino que también la Cosa lo influye. La cosa misma también es protagonista de la creación artística.

CONCLUSIÓN

De todas las cosas, naturalmente existentes o creadas por el hombre, las obras de arte poseen un carácter especial. En ellas se revela el ser de los entes. Poseen en sí, pese a ser algo positivo, el trascender a sí mismas como objetos, como cosas, así como trascender lo que representan, mostrando de esta forma, simultáneamente, tanto la esencia de las cosas como la de la verdad misma.

Pero vale la pena mencionar también que este carácter de trascendencia de la obra de arte es alimentado, asimismo, por el ser humano. El carácter de obra como objeto trascendente, ontológico, se sostiene por la relación que guarda con el hombre en la contemplación:

> *La conducta que es este demorarse* [en la verdad que acontece en la obra] *permite a la creatura ser la obra que es. Dejar que una obra sea obra es lo que llamamos contemplación de la obra.*[7]

Aquí se señala el papel que juegan los *espectadores* en la existencia de la obra de arte como tal. Gracias a que hay sujetos espectadores capaces de la contemplación estética se mantiene el valor de las obras. Pero, ¿es el ser humano quien primordialmente les da valor a las obras al conformarlas y al contemplarlas, o tienen ese valor por sí mismas? ¿Serán las obras de arte un mero apéndice de la existencia humana?

Considero que algo de lo que el texto de Heidegger nos deja más claro es que, al menos en la conformación de la obra de arte, no puede verse al hombre como un fin

[7] Ibíd., p. 78.

absoluto. Podríamos decir, más bien, que es la misma naturaleza, o el Ser, lo que conforma a la obra a través del hombre.

BIBLIOGRAFÍA

1. Heidegger, M. *El origen de la obra de arte*. FCE. México. 2006.
2. Reale, G.; Antiseri, D. *Historia del pensamiento filosófico y científico, tomo 3*. Herder. Barcelona. 1992.
3. Vattimo, G. *Introducción a Heidegger*. Gedisa. Barcelona. 1995.